



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2013

---

## **KREKS, FEKS, PEKS ( fokusach i fokusnikach v kinoekscentrike FEKS)**

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-91244>

Book Section

Originally published at:

Burenina, Olga (2013). KREKS, FEKS, PEKS ( fokusach i fokusnikach v kinoekscentrike FEKS). In: Ermakova, N A. Morfologija diskursa lzhi v literature i iskusstve: kollektivnaja monografija: v 2 chastjach. Novosibirsk: Novosibirskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet, Izdatel'stvo NGPU, 98-112.

КРЭКС, ФЭКС, ПЭКС  
(О фокусах и фокусниках в киноэксцентрике ФЭКС)

1

В 1922 году Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, Георгий Крыжицкий и Сергей Юткевич выпустили манифест «Эксцентризм», ставший теоретической платформой творческой мастерской «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКС). Его основные постулаты перекликались с постулатами «манифестов» 1910-х годов – итальянских и русских футуристов, швейцарских дадаистов. Подобно футуристам, среди театральных искусств молодые теоретики на первое место ставили цирк. Еще в 1919 году Козинцев вместе с Юткевичем и Алексеем Каплером организовал в Киеве экспериментальный театр «Арлекин». И хотя театр просуществовал всего четыре месяца, молодые режиссеры успели поставить на его сцене ряд эксцентрических экспериментов, непосредственно связанных с цирком. В манифесте «Эксцентризм» они приветствовали «пестрые штаны клоуна, цирк, балаган, кинематограф», провозглашали «жизнь как трюк», «парад алле» в литературе, музыке и изобразительных искусствах<sup>1</sup>. В мастерской преподавались акробатика, танцы, жонглирование и эквилибристика. Некоторое время спустя ФЭКСы превратили свою сцену в манеж, а спектакли – в эксцентрические цирковые представления. В 1923 году после постановки спектакля «Внешторг на Эйфелевой башне» ФЭКСы отходят от театральных экспериментов и обращаются к киноискусству; «Фабрика» становится мастерской в составе киностудии «Севзапкино». В соответствии со своими эстетическими установками, ФЭКСы интерпретировали фильм как монтаж цирковых трюков, уравнивая тем самым кино с эксцентрическим представлением<sup>2</sup>.

В 1926 году Козинцев и Трауберг поставили свой первый полнометражный фильм «Чертovo колесо» («Моряк с “Авроры”») по рассказу Вениамина Каверина «Конец хазы». Герой фильма, моряк легендарного крейсера «Аврора» Ваня Шорин, отпущен вместе с товарищами по команде на берег до самого вечера. Гуляя по Ленинграду, моряки решают развлечься в парке Ленинградского Народного дома. Увлечшись девушкой Валей, дочерью хозяина мясной лавки Алексева, наивный Шорин («вчера из деревни») отстаёт от своих товарищей и оказывается в развалинах заброшенного дома – прибежища бродяг и уголовников. Поначалу он принимает активное участие в воровских налетах, но затем бежит от бандитов и, в конце концов, возвращается на родной корабль. Фильм изобилует цирковыми и, прежде всего, фокусными элементами и эффектами, организовывавшими сюжет. Городской парк, иллюзионное представление, американские горки, «чертовое колесо», погребок, пивная, танцевальный бар, студия пластических искусств, воровская хаза, подъезд дома, который грабили налетчики, возвращение к морякам – все эти сюжетные линии были

<sup>1</sup> *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939* / Ed. by Richard Taylor. London. 1988. P. 58–64.

<sup>2</sup> Недоброво В.В. ФЭКС. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. М.–Л., 1928; Добин Е.С. Козинцев и Трауберг. Л.–М., 1963. См. также документальный фильм Олега Ковалова «ФЭКС» (Ленфильм / Ленфильм-Видео, 2003).

спроецированы на иллюзионные эффекты ‘появления/исчезновения, транспозиции, трансформации, восстановления’.

Хаза, монструозных представителей которой играли реальные обитатели тогдашних ленинградских ночлежек, напоминала паноптикум, наполненный уродцами<sup>3</sup>; ее главарь известен также под именем фокусника-иллюзиониста Человека-Вопроса.



На его представление в парке Народного дома как раз и попадают моряки после ухода на берег, а сам Шорин оказывается невольным ассистентом иллюзиониста. Человек-вопрос, появляющийся на сцене варьете при свете факелов, показывает ряд забавных фокусов, а затем просит желающего из публики убедиться в искусстве его рук. На сцену выходит подбадриваемый товарищами Шорин и Человек-вопрос вовлекает его в цирковую игру. Шорин теряет позицию наблюдателя, оказывается сначала соучастником трюков фокусника, а позже – соучастником его преступлений. Если цирк в целом связывается в искусстве ФЭКСов с местом существования нового культурного героя, то иллюзионные номера, напротив, являются демонологическим, антигероическим и, наконец, криминальным кодом в этом фильме. В данном парадоксе сказывается фэксовская установка на эстетику средневековья и ренессанса, а также романтизм, для которых мотив фокусов и фокусников был весьма существенен и часто сопутствовал демонологическому мотиву.

В этом контексте кинолента обретает аналогию с картиной Питера Брейгеля Старшего «Св. Иаков, свергающий с трона мага Гермогена и разгоняющий дьяволов» разного рода нечисть выступает в роли цирковых артистов. Тела «артистов», выполняющих сложнейшие трюки (человек-лягушка, человек-змея и т.д.), выглядят монструозно. Весь репертуар демонстрирует типичные бесовские действия: «отсечение головы», выступление факира, пронзающего себе язык и руку, кисть правой руки, «игра с кубками», трюк с яйцом и многие другие. Проблематика, которую осмысливает Брейгель, переносится на экран. Вслед за Брейгелем, Козинцев и Трауберг изображают Страшный Суд, состояние полной энтропии, в

---

<sup>3</sup> Паноптикум, представленный в 1932 году Тодом Броунингом в фильме «Уродцы», – возможная аллюзия на героев-уродцев из фильма «Чертовое колесо».

которой должны оказаться отрицающие идею обновления жизни грешники, выведенные ими, как и на картине художника, в виде уродливых циркачей.



Монструозные обитатели ночлежки напоминают антропоморфных животных и зооморфных людей с картины Брейгеля. В фильме воспроизводятся также и мотивы искушения Святого Антония, изображенные в живописных интерпретациях, к примеру, Никлауса Мануэля Дойча, Иеронимуса Босха или Маттиаса Грюневальда. Бесовская сила заключается в том, чтобы с помощью видений-обмана, манипуляции сознанием, ввергнуть зрителя в состояние внушаемости, безволия, отказа от сопротивления воздействующим на него гипнотическим силам.

Одновременно фильм перекликается с цирковыми эпизодами из «Княжны Мери» Михаила Лермонтова, воспринимаемыми по ходу дальнейшего чтения как знак судьбы героев произведения. В дневнике Печорина присутствует упоминание о приезде в Кисловодск популярного в России в 1820–1830-х годов XIX века фокусника Апфельбаума<sup>4</sup>, и, в частности, о его выступлении 15 июня 1837 года:

Вчера приехал сюда фокусник Апфельбаум. На дверях ресторации явилась длинная афишка, извещающая почтеннейшую публику о том, что вышеименованный удивительный фокусник, акробат, химик и оптик будет иметь честь дать великолепное представление сегодняшнего числа в восемь часов вечера, в зале Благородного собрания (иначе – в ресторации); билеты по два рубля с полтиной. Все собираются идти смотреть удивительного фокусника; даже княгиня Лиговская, несмотря на то, что дочь ее больна, взяла для себя билет<sup>5</sup>.

Будучи, на первый взгляд, фрагментарным и незначительным, этот эпизод на самом деле определяет кульминационный пункт повествования. Печорин вместе со всеми отправляется смотреть выступление фокусника и замечает среди публики Грушницкого:

<sup>4</sup> См.: Прокопенко Л.И. Апфельбаум // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 35.

<sup>5</sup> Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1976. С. 110.

Грушницкий сидел в первом ряду с лорнетом. Фокусник обращался к нему всякий раз, когда ему нужен был носовой платок, часы, кольцо и прочее<sup>6</sup>.

Оказавшись невольным «ассистентом» фокусника, Грушницкий на следующий день погибает от руки Печорина, присутствовавшего на том же представлении. Оба становятся жертвами дьявольской интриги. Шорин, ассистируя Человеку-вопросу, сначала лишается идентичности. Фокусник разрывает и раздувает по воздуху принадлежащий моряку комсомольский билет, который, возвращаясь в финале номера снова к моряку, по всей вероятности, оказывается подделкой, обманом зрения, так как в ходе дальнейшего действия выясняется, что у Шорина отсутствуют какие бы то ни было удостоверения личности.



Затем, связавшись с уголовниками, молодой человек едва не лишается жизни во время драки.

Кроме того, негативное изображение фокусов и фокусников объясняется тем, что иллюзионное искусство связывалось после революции с общим негативным отношением советской власти к теософии и ее интересу к дервишам и факирам. Исполнители иллюзионных номеров считались сторонниками мистического, суеверного взгляда на жизнь. Общая тенденция оценки искусства фокусов просматривалась и в научной литературе о цирке. Так, Измаил Уразов, автор книги о фокусниках, писал в 1928 году по поводу иллюзионных и фокусных номеров следующее:

Еще несколько лет назад в большом ходу были в цирках сеансы «массового внушения и гипноза». Мы пишем «были несколько лет назад», потому что у нас в СССР в настоящее время публичные выступления в зрелищных предприятиях с гипнозом и внушением в большинстве городов запрещаются, и артисты, выступавшие с гипнозом, вынуждены перейти на другие жанры. Поводом к запрещению послужили: во-первых, профанация научного гипнотизма, нередко имевшая место в цирках, и во-вторых, невозможность контроля опытов, часто небезвредных с медицинской точки зрения. К тому же не секрет, что подавляющее большинство цирковых гипнотизеров не более чем ловкие шарлатаны, а остальные редко имеют даже элементарные теоретические знания и научную подготовку, гарантирующие безвредность опытов<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Там же. С. 110–111.

<sup>7</sup> Уразов И.А. Факиры. М.: Театропечать, 1928. С. 17. Не столь радикальная точка зрения высказывалась в 1920-е годы Нилом Ознобишиным. См.: Ознобишин Н.Н. Иллюционисты (фокусники и чародеи). М.: Театропечать, 1929.

Сергей Воскресенский, редактировавший с 1927 по 1930 гг. журнал «Цирк и эстрада» и заведовавший с 1925 по 1929 гг. отделом эстрады и цирка в Главном управлении по контролю за зрелищами и репертуаром (оно именовалось в те годы «Главрепертком»), эксплицирует, подобно Уразову, радикальную позицию по отношению к фокусам и иллюзионным номерам:

Характерной особенностью иллюзионистов и фокусников до недавнего сравнительно времени являлось тяготение к игре в сверхъестественное, ко всякой мистической билиберде. Еще и сейчас в провинции можно встретить гастролирующего иллюзиониста, возвещающего о своем появлении лубочными афишами, полными изображений чертей, скелетов, обещаний продемонстрировать тайны черной и белой магии и т.п. Однако подобные приемы уловления публики – игра на темных инстинктах некультурного зрителя – почти вывелись<sup>8</sup>.

Интересно, что в приведенных высказываниях звучит та же интенция, что и в документах Московского Собора 1551 года, выдвинувшего ряд реформ по укреплению церкви в борьбе с еретиками, и давшего скоморошеству резко негативную оценку:

И егда начнут играти скоморохи во всякие бесовские игры, они же от плача преставше, начнут скакати и плясати и в долони бити и песни сотонинские пети на тех же жальниках, обманщики и мошенники<sup>9</sup>.

Иными словами, фокусник, согласно оценкам 1920-х годов, – еретик революции. В «Чертовом колесе» цирковые трюки демонстрировались на протяжении всей картины как в качестве отдельных эпизодов (шутки клоуна на сцене варьете, представление канатаходок, номер Человека-вопроса), так и в составе многих других сцен. Реплика, появляющаяся в титрах в начале фильма – «Есть на окраине Ленинграда разрушенные, грозящие обвалом дома. В них копошится жизнь», – сопровождается показом развалин многоэтажного дома, в окнах и на крыше которого видны танцующие пары. Фокусы показываются асоциальными героями: так, например, один из обитателей хазы демонстрирует номер с проглатыванием и возвращением изо рта дымящейся папиросы, а официант погребка ловко жонглирует тарелкой – тоже, своего рода, фокус, основанный на ловкости рук.

Драки героев, финальная перестрелка милиции с уголовниками и погони строились на акробатических номерах. В фильме был даже заснят гимнастический прыжок-падение с многоэтажного дома. Несмотря на то, что этот прыжок совершал один из налетчиков, зритель, проецировал на себя смелость и отвагу каскадера, а также его умение владеть своим телом. Акробатические трюки артистов были бесконечным образцом для зрительского подражания. Если жестовый код выполнял на экране функцию распознавания «своего» и «чужого»<sup>10</sup>, то героические трюки воспринимались как должная форма поведения нового

---

<sup>8</sup> Воскресенский С.А. Эстрадные жанры. М.: Теакинопечатъ, 1930. С. 133. Книга Воскресенского считается первым научным трудом о советской эстраде. В ней дается полное представление об эстрадных жанрах и о ситуации в области эстрадного искусства 1920-х гг., приводятся очень интересные факты.

<sup>9</sup> Стоглав. Собор, бывший в Москве при государе, царе и великом князе Иване Васильевиче. СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1863. С. 140–141.

<sup>10</sup> Ср.: Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005. С. 114. О развитии в кино подражательных способностей человека см. стр. 6. О карпалистике в кинематографе подробно говорится в книге: Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010.

советского человека. Блистательный акробатический трюк, принадлежавший отрицательному герою, автоматически перекодировался зрителем в позитивную сторону. Наблюдая за опасным трюком на экране, зритель бессознательно подражал моторике исполнителя, выполняя аналогичные действия на эмоциональном уровне, потенциально совершенствуя свои телесные и духовные возможности, мысленно позиционируя себя в качестве героя. Во время сеанса каждый зритель верил, что и он способен выполнить сложнейшие трюки.

Как ни парадоксально это звучит, но уголовная романтика наполнила литературу и кино именно тогда, когда возникла необходимость в новом образце для подражания. Кроме героев рассказа Каверина «Конец хазы», появляются Беня Крик из «Одесских рассказов» и пьесы «Закат» Исаака Бабеля, герои романа Леонида Леонова «Вор», «Ванька Каин» и «Сонька Городушница» Алексея Крученых, «Вор» и «Мотыка Малхамувес» Ильи Сельвинского, «Васька свист в переплете» Веры Инбер, легендарный Остап Бендер Ильфа и Петрова, налетчик Филипп из «Интервенции» Льва Славина. Приключенческой тематике часто сопутствовали цирковые мотивы. Так, в романе «Вор» Леонова вор-медвежатник Митя Векшин, не узнав в поезде своей сестры Тани, крадет ее чемодан. В детстве Таня Векшина бежала из дома, став затем знаменитой воздушной акробаткой Геллой Вельтон. Роман строится таким образом, что узнавание фотографии, которую вместе с вещами крадет Митя, сопровождается восстановлением семейной памяти и семейных уз. Фотография «материализуется», как в цирковом фокусе.

Нетрудно заметить, что кинематографический образ фокусника, созданный Сергеем Герасимовым, наложил отпечаток на фигуру иллюзиониста из изобиловавшего цирковыми элементами приключенческого детектива «Веселая канарейка», снятого в 1929 году Львом Кулешовым. Облик иллюзиониста, сыгранного в этой кинокартине Всеволодом Пудовкиным, обладал явным сходством с сценическим образом Человека-вопроса.



Возможно, что на обеих блистательно сыгранных ролях сказалась творческая маска Эмиля Кио. В 1920-е годы русский фокусник и иллюзионист давал цирковые представления, нарядившись, подобно киногероям Герасимова и Пудовкина, в роскошную чалму (помимо нее, костюм Кио вплоть до 1930-х годов состоял из восточного халата из золотой парчи и красного пояса).





Первые выступления артиста, начавшиеся еще в 1922 году, были в определенной степени связаны с киноискусством, поскольку проходили не только в кабаре, но и в кинотеатрах между сеансами. Более того, цирковой имидж Кио родился не без влияния кинематографа, так как псевдоним артиста (настоящее его имя –Эмиль Гиршфельд) был придуман, по утверждению самого артиста, благодаря кино. Однажды, прогуливаясь по городу с Мечиславом Станевским, более известным под маской клоуна Бома, и его женой Антониной, Кио оказался рядом с кинотеатром:

Мы шли по улице, и вдруг Антонина Яковлевна, поглядев на сверкающую огнями вывеску кинотеатра, прочитала:

– Ки...о! – Буква «Н» почему-то не горела.

– Что-то? – переспросил, не расслышав, Станевский.

– Ки...о! – повторила Антонина Яковлевна и вдруг засмеялась. – Влт вам отличный псевдоним, – обратилась она ко мне. – Не правда ли – оригинально? Ки...о!

Кио... Я готов был запрыгать от радости. Вот оно наконец то, что я искал. Таким образом, «Кио» – это просто неверно прочитанное женой Станевского слово «кино»<sup>11</sup>.

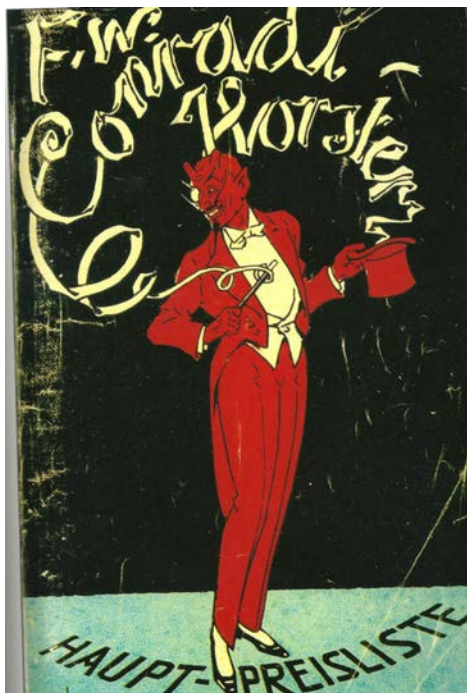
В воспоминаниях, оставленных Кио, имеется свидетельство о том, как фокусники позиционировали себя в качестве чертей. Описывая магазины фокусов, где «желающим предлагают готовые фокусы, где на прилавках и полках стоят всевозможные «таинственные столики», «сундуки-молнии» и «неисчерпаемые ящики», где фокусы можно выбрать, точно галстуки или перчатки», Кио упоминает владельца большой фирмы из Ганновера по фамилии Баш, любившего «чтобы на плакатах его изображали в обнимку с чертом, который что-то нашептывал ему, по-видимому, сообщая новые трюки. Тут же рисовались смерть с косой и ангелочек, высыпавший из цилиндра цветы и карты. Такова была традиция»<sup>12</sup>. Кио и самприобрел оборудование для своих первых иллюзионных номеров в одном из таких магазинов, а именно, в лавке Конрада Хорстера в Берлине. К купленному аппарату была

<sup>11</sup> Кио Э. Фокусы и фокусники / под ред. Ю. Дмитриева. М., 1958. С. 30.

<sup>12</sup> Там же. С. 28.



приложена инструкция с описанием трюка. Следует заметить, что и на обложке каталога 1929 года, рекламирующего разного рода аппараты и приспособления, продаваемые Хорстером, изображался фокусник в красном фраке и с головой черта.



При этом магазине действовала школа иллюзионистов, название которой, «Адская академия», хорошо встраивалось в общие стереотипы об искусстве престижитагии:

Но приобрести в магазине «волшебный» ящик – мало, надо еще научиться им пользоваться. И вот, чтобы этому научиться, я поступил в «Адскую академию».

Иной читатель подумает, что я его мистифицирую: что это за «Адская академия»? Но такое «учебное» заведение существовало, оно помещалось в задних комнатах того же магазина Хорстера. Здесь опытные люди давали несколько практических уроков обращения с купленной иллюзионной аппаратурой. А когда ученик все как следует осваивал, ему выдавался специальный диплом об окончании этой «Академии». Такой диплом дали и мне<sup>13</sup>.

## 2

В следующем фильме ФЭКСов «Шинель» (1926) цирковые трюки и фокусы также организовывали сюжетную ткань<sup>14</sup>. В движении каменного шар, установленного на тумбе при входе в один из подвалчиков на Невском проспекте замечен иллюзионный эффект «оживления». Сцена, в которой призрачная карета почти по воздуху мчит Акакия Акакиевича Башмачкина в салон «Небесного Создания» – прекрасной Незнакомки, случайно встреченной им все на том же Невском, – выстраивается на эффекте ливитации.

Незнакомка, ожидая Башмачкина, возлежит на импровизированном ложе-письменном столе, а рядом с ней жонглирует один из присутствующих. Примечательная особенность

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Об экранизации ФЭКСами повести Гоголя см.: *Тынянов Ю.Н.* Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории Ленфильма. Вып. 3 / под ред. Н. С. Горницкой. Л., 1973. С. 78–80. См. также: *Lemmermeier D.* Literaturverfilmung im sowjetischen Stummfilm: [Analyse ausgewählter Drehbücher]. Opera slavica. Neue Folge: band 11. Wiesbaden. 1989. P. 44.

сцены в салоне – появление на переднем плане неподвижной фигуры факира в чалме: он словно соединяет разнородные фрагменты в единое целое.



Бамшмакин, подписывающий бумаги, Прекрасная Незнакомка, обмахивающаяся веером, передвигающиеся по залу чиновники, жонглер и прочие персонажи включены в единое цирковое пространство. Портной и его помощница – клоуны, которые кривляясь и жеманничая, сопровождают Акакия Акакиевича в его новой шинели. В мечтах Башмачкина шинель (как, впрочем, и многие другие вещи), персонифицируется, обретает чудодейственную изменчивость, превращается в прекрасную Незнакомку. Факир обладает определенным сходством с маэстро Абрагамом из романа Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра». Вверив заботу о Коте Мурре князю Крейслеру, маэстро Абрагам являлся не только устройством фейерверков и парковых аллегорий, не только магом-иллюзионистом, но также и носителем демонической силы:

О чудесах, которые проделывал маэстро Абрагам, вышеупомянутый историограф рода Иринева рассказывает столько невероятного, что, живописуя их, рискуешь вовсе потерять доверие снисходительного читателя. Однако же фокус, который историограф почитал наиболее чудесным из всех и который, по его мнению, достаточно свидетельствует о преступных связях маэстро с враждебной нам нечистой силой, есть не что иное, как пресловутое акустическое чудо, возбудившее впоследствии превеликий шум под названием «Невидимая девушка», чудо поистине фантастическое и ошеломляющее, каковое чародей еще в то время сумел преподнести столь изобретательно, как никто другой после него<sup>15</sup>.

Фокус «Невидимая девушка», на который ссылается рассказчик Гофмана, и «ускользающая Незнакомка» в фэксковской интерпретации «Шинели» – вариации иллюзионных эффектов развешивания объектов реальности. Собственно, демонологический мотив присутствует в самом действе пошива шинели: возникающей из ничего, обретающей в снах Акакия Акакиевича человеческие формы и затем исчезающей в небытие. Молодая портняжка обладает сходством и клоуном и бесом одновременно. Она гримасничает, измазана сажей, прихрамывает, как бес. Аналогию между фокусником и чертом подметил Василий Курочкин в стихотворении 1862 года «Московский фигляр», описав уличного артиста в виде черта, одна нога которого – с копытом:

---

<sup>15</sup> Гофман Э.Т.А. Новеллы. М., 1993. С. 75.

Лицо намазав сажей,  
Как английский фигляр,  
Московский парень ражий  
Выходит на базар.  
Кричит, народ сзывая:  
«Вот фокус! – Раз! Два! Три! –  
Вот штука! Вот другая!  
Честной народ, смотри!»

Оделся он – умора!  
На голове колпак,  
Из тряпок коленкора  
На нем двуцветный фрак;  
Одна нога людская,  
Другая... Раз! Два! Три!  
Копытом бьет другая, –  
Честной народ, смотри!<sup>16</sup>

3

В 1927 году по сценарию Тынянова и Оксмана ФЭКСами был снят историко-революционный фильм «С.В.Д.». Мир этого фильма резко разделен на два плана. С одной стороны, зритель погружается в исторические события, повествующие о восстании южной группы декабристов. С другой стороны, история оказывается фоном для акробатических и иллюзионных трюков. Завязка действия фильма строится на том, что в трактире одного из южных провинциальных городков появляется странный постоялец без багажа – с одной лишь колодой карт. Никто из гостей трактира не догадывается, что перед ними – известный аферист и шулер Медокс. Герасимов, сыгравший этого героя, наделил его явным сходством с факиром, роль которого он исполнил ранее в «Чертовом колесе». Только вместо чалмы у Медокса на голове цилиндр.



---

<sup>16</sup> Курочкин В.С. Сочинения. М., 1998. С. 67.

В течение вечера Медокс с помощью карточных фокусов (по всей видимости, это были ложные тасовки, замена карты, вольты, крапленые карты и многие др. приемы) поправляет свое финансовое положение. Один из игроков проигрывает ему перстень с инициалами своей невесты: «С.В.Д.». Вскоре в трактир приезжает поручик Черниговского полка, декабрист Суханов. Он получил приказ задержать афериста Медокса, с которым некогда служил в одном полку. Однако Медокс показывает ему выигранный перстень и выдает себя за «друга народа», расшифровывая монограмму как «Союз Великого Дела». Шулерский «отвод глаз» заключался не только в том, что Медокс ложным образом расшифровывает Суханову монограмму. Медокс вводит Суханова в заблуждение также тем, что приписывает этот знак несуществующему революционному обществу, членом которого, якобы, является. Суханов отпускает Медокса. Вестовой сообщает, что в столице восстание, и Суханов спешит в свой полк, чтобы в этот ответственный момент быть рядом с товарищами. Совершенно очевидно, что перстень, которым владеет Медокс, выполняет в фильме многомерную функцию. Обретенный шулером перстень усиливает связь его нового владельца с миром карточных фокусников. Известно, что карточные фокусники, прибегая к сложной системе маркировки карт, часто пользовались иглой, острие которой убиралось в глубь перстня<sup>17</sup>. Медокс решает отомстить Суханову не только из-за того, что был на грани ареста, но и потому, что внезапный его приезд помешал встрече афериста с прежней возлюбленной-женой генерала Вишневого, светскими связями которой он, в свою очередь, хотел воспользоваться с помощью шантажа. Кипя злобой, Медокс дает еще одну расшифровку монограммы «С.В.Д.» – «Следить. Выдавать. Добить.» В контексте развертывания сюжета инициалы монограммируют целый ряд образов и событий, переключают внимание зрителей на разные социальные маски Медокса. После разгрома декабристов раненый Суханов, надеясь найти поддержку у «Союза великого дела», попадает в игорный дом. Там он узнает от Медокса, что Союз – это фикция. Медокс пытается превратить своего противника в игральную карту, во-первых, чтобы доказать, что он составляет с ним единство, входит в общую «колоду», а во-вторых, чтобы «побить» эту карту. Однако он нарушает карточную риторику, прикрепив к мундиру Суханова туза и целясь в него из револьвера. Туза нельзя «убить». Не случайно на помощь Суханову приходит, вызванная письмом Медокса, жена генерала Вишневого, влюбленная в отважного декабриста.

Если фокусы маркируют в фильме антиреволюционную тематику, то все другие цирковые трюки, напротив, подчеркивают героико-революционный мотив. Сначала они разворачиваются на зимнем катке, где кружащиеся на льду офицеры в мундирах символизируют надвигающийся вихрь восстания, а затем предстают на фоне декабристского восстания и его поражения. Спасаящийся от погони Суханов встречает на дороге фургон бродячего цирка. Цирк становится местом, в котором завязываются важные события. В губернаторскую ложу, в которой смотрит представление «поощрявший развлечения» генерал Вейсмар, проникает Медокс, выдав себя за флигель-адъютанта Соковнина. Здесь принимается решение спровоцировать сидящих в тюрьме декабристов на побег, чтобы затем всех уничтожить. Разговор слышит скрывающийся за шторой ложи Суханов. Именно в

---

<sup>17</sup> См. илл. 218 («Кольцо с вделанной в него иглой») в книге: Лучшая книга знаменитых фокусов / сост. В.Т. Пономарев. М.–Донецк, 2007. С. 413. Перстень, изображенный на этой иллюстрации, по форме напоминает перстень, выигранный Медоксом.

цирке. т.е. сакральном месте, он принимает решение спасти своих товарищей от провокации и вызволить из тюрьмы, а также находит поддержку в лице директора труппы. Все эти сцены изображены в чередовании с цирковыми номерами: на манеже выступают клоуны, акробаты, гимнасты, наездники, прыгуны, женщина-силач и канатная плясунья. Таким образом, история оказывается частью цирковой программы. В конце концов, на манеж выходит сам Суханов, чтобы быть арестованным и таким образом оказаться в одной камере с товарищами. Зрителей, в панике покидающих цирк, пытается остановить директор труппы, криками «Представление продолжается!». Действительно, цирковое представление разворачивается дальше: сцены в костеле, где беглецы прячутся в нишах алтаря, выстраиваются как элементами цирковой пантомимы. Сцены побега декабристов сопровождаются иллюзионными трюками. Потайная дверь, которую раскрывает перед узниками Суханов, представляет собой реквизит для осуществления эффектного фокуса – исчезновения заключенных из абсолютно замкнутого пространства. Дьявольский трюк, задуманный Медоксом, Суханову удается предотвратить ценой собственной жизни. Цирковой фокус ассоциируется здесь с искушением и провокацией.

4

Следующий историко-революционный фильм ФЭКС был назван режиссерами «Новый Вавилон» (1929) и посвящен событиям Парижской коммуны<sup>18</sup>. И в этом фильме цирковые и трюковые элементы способствовали раскрытию образов героев революции или ее врагов. Театрально-цирковая тема всплывает в самом начале фильма, когда в связи с объявлением войны между Францией и Пруссией, появляются титры: «Война! Билеты все проданы..!», «Война! Цены повышены!». Война, в интерпретации режиссеров, – это, своего рода, цирковое представление, на которое продают билеты. Историко-революционное кино 1920-х гг., включая кинематографию ФЭКСов, приняло эстафету у массовых пантомим 1920-х гг., таких, например, как «Кровавое воскресенье», «Меч мира», «Гибель Коммуны», «Огонь Прометея», «Мистерия освобожденного труда», «Блокада России», «К мировой Коммуне», «Взятие Зимнего дворца»<sup>19</sup>. Фильм «Новый Вавилон», подобно революционным пантомимам, был насыщен акробатическими трюками и разного рода цирковыми эффектами. В одной из первых сцен появляется универсальный магазин «Новый Вавилон», где работает продавцом главная героиня фильма Луиза. Покупатели магазина напоминают акробатическую труппу, жонглирующую зонтиками. Искусство жонглирования зонтиками зародилось в Древнем Китае и было основано на магическом умении держать баланс. Однако если в Китае этим искусством владели главным образом мужчины, то на экране это «представление» разыгрывается женщинами. Фрагмент с зонтиками можно считать единственной сценой, эксплицирующей внутренне желание людей удержать равновесие, нарушение которого концептуализируется в фильме как начало внутригражданского конфликта. Балансируя зонтиками, покупательницы хаотично перемещаются с места на место, с трудом пытаясь удержаться на месте. «Новый Вавилон» отличается от предыдущих фильмов «ФЭКС» тем, что «героические» трюки, прежде маркировавшие преимущественно отважное поведение положительных героев, наделены здесь достаточно четкой символикой

<sup>18</sup> Подробный анализ семантики фильма см.: Шкловский В.Б. Кино-язык «Нового Вавилона» // Шкловский В.Б. Поденщина. Л., 1930. С. 147–151.

<sup>19</sup> См. об этом: *История страны – История кино* / под ред. С.С. Секиринского. М., 2004. С. 85.

равновесия. В основе фильма – развернутый эквилибр, попытка удержать равновесие в пограничных ситуациях: война и заключение перемирия между Пруссией и Францией, противостояние Коммуны напору версальской гвардии. Постепенная утрата равновесия демонстрируется в сценах боев на баррикаде, по разные стороны которой оказались влюбленные – коммунары Луиза, и бывший крестьянин, солдат версальской армии Жан. Сама идея показать, как на глазах у зрителей руками рабочих формируется баррикада, взята режиссерами из представлений коверных: из окон дома летят на мостовую самые разные предметы: стол, стулья, мешки с домашней утварью. Неизвестно откуда приносят рояль. Прямо на мостовой сидит мальчишка и жонглирует только что выбитыми булыжниками. Искусство престижизитации здесь обладает по-прежнему демонической семантикой. Так, буржуа заманивает в Версале солдат на свою сторону, подобно фокуснику, ловко доставая из карманов мелкие побрякушки. На глубинном уровне фокусы репрезентируют в фильме соперничество двух групп: версальцев, привлекающих на свою сторону армию, и руководителей Коммуны, манипулирующих сознанием рабочих. «Перед нами Вечность! Мы все успеем решить», – обещает журналист. Конфликт версальцев и руководителей Коммуны показан как конфликт фокусников, стремившихся подорвать престиж конкурента.

В рамках эксцентрического кино не получилось площадки для революционной агитации и пропаганды. ФЭКСы создавали мифопоэтический символический образ революции, мало соответствовавший просветительским и политико-пропагандистским целям большевистского режима. Они осмыслили революцию как духовный порыв, зрелищную стихию и вместе с тем как магический иллюзион, развернувшийся во времени и пространстве, охвативший разные области искусства, включая кино. Если фокус, интерпретируемый в фэксском кино в качестве обмана-манипуляции, демонологичен и антигероичен одновременно, то фокус-иллюзион, не локализованный балаганной площадкой, сценой варьете или манежем цирка, оказывается языком трансценденции, открывающим раскованность жеста и свободу бытия. Не случайно аббревиатура, шифрующая название творческой мастерской, содержит аллюзию на искусство фокусов. Ведь слово «фэкс» – часть одного из шуточных заклинаний фокусников «Крэкс, фэкс, пэкс», берущего, вероятно, начало в латинской пословице «Rex fax rah» («Царь устанавливает мир»).